



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

El Festival Internacional de Santander en perspectiva.
Estudio y análisis comparativo con otros festivales de verano

Autor/es

MATTEO CONTI

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



***El Festival Internacional de Santander en perspectiva.
Estudio y análisis comparativo con otros festivales de verano***
de MATTEO CONTI

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster
El Festival Internacional de Santander en
perspectiva

Estudio y análisis comparativo con otros festivales
de verano

Autor:

Matteo Conti Lenoci

Tutor: Pablo L. Rodríguez

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



AÑO ACADÉMICO: 2017-2018

Índice

INTRODUCCIÓN	4
CIUDAD Y PAISAJE: CARTOGRAFÍA DE UN FESTIVAL DE VERANO	6
PAISAJE SONORO DE UN FESTIVAL	9
TRAYECTORIA Y PROGRAMACIÓN MUSICAL	14
CONCLUSIÓN	25
Bibliografía	26
Sitografía	27

Abstract

El Festival Internacional de Santander cuenta ya con sesenta y seis ediciones, celebradas de manera ininterrumpida desde su fundación en el año 1952, y es, junto con el de Granada, uno de los festivales más veteranos del país. A pesar de esto, no encontramos ningún estudio musicológico que analice su larga trayectoria, y las pocas publicaciones que existen sobre el Festival lo hacen desde el marco del periodismo o la historia local. Con este trabajo hemos querido acercarnos al Festival santanderino y ahondar en su personalidad desde la óptica de la musicología urbana, a través de un análisis comparativo con los festivales de verano más prestigiosos en el panorama musical veraniego, tratando elementos como el paisaje sonoro, los espacios y las programaciones musicales, sin entrar en aspectos económicos o en el estudio del público.

Palabras clave

Musicología Urbana, Festival Internacional de Santander, Festival, Paisaje Sonoro, Espacio Sonoro, Programación Musical.

Abstract

The International Festival of Santander already has sixty-six editions, held uninterrupted since its founding in 1952, and, along with that of Granada, is one of the oldest festivals in the country. In spite of this, we do not find any musicological study that analyzes its long history, and the few publications that exist about the Festival do so from within the framework of journalism or local history. With this work, we wanted to get closer to the Santander Festival and delve into its personality from the perspective of urban musicology, through a comparative analysis with the most prestigious summer festivals in the summer music scene, treating elements such as the sound landscape, the spaces and the musical programs, without entering into economic aspects or the study of the public.

Keywords

Urban Musicology, Santander International Festival, Festival, Soundscape, Soundspace, Musical Programming.

INTRODUCCIÓN

Como nos muestra la voz “Festival” del Diccionario *Grove*, el festival, tal y como lo conocemos en la actualidad, se consolidó a finales del siglo XIX. Bayreuth se erigió como modelo y pronto muchas ciudades europeas contaban con un festival propio. El clima de desolación, económica y moral, tras la Gran Guerra sirvió de impulso para la creación de festivales que fueron utilizados, en gran medida, como herramienta ideológica y nacionalista.¹ El caso más claro lo muestra Frederic Spotts, en su monografía sobre Bayreuth, presentando la figura de Wagner y, por extensión su festival, como elementos significativos en la recién unificada Alemania.² Así, el estímulo nacionalista nos dejó la aparición de festivales como los que siguen:

Munich	1875
Bayreuth	1876
Ravinia	1905
Salzburgo	1920
Maggio Musicale Fiorentino	1933
Glyndebourne	1934
Tanglewood	1936
Lucerna	1938
Quincena Musical Donostiarra	1939
Praga	1946
Edimburgo	1947
Aldeburgh	1948
Holland Festival	1948
Santander	1952
Granada	1952
Brighton	1967

Tabla 1. Fechas de fundación de los festivales más destacados en Europa y Estados Unidos

¹ Percy Young, Edmund Bowles, Charles McGuire y Jennifer Wilson. (20-01-2001). “Festival” en *Grove MusicOnline*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049527>. (Consultado 30/05/2018).

² Frederic Spotts: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), p. vii.

Esta rápida expansión produjo dos fenómenos interesantes: especialización y apertura. El primero se centra en un compositor o género musical concreto- Salzburgo o Bayreuth, que han pasado a denominarse, como cita el diccionario *Grove*, “festival conmemorativo”. El segundo incluye otras manifestaciones artísticas, que denominamos “abierto”. Percy M. Young, en la entrada “Festival” del *Grove*, presenta al festival Aldeburgh, fundado por Benjamin Britten en 1948, como uno de los primeros en incluir en su programación pintura o literatura,³ extendiendo el concepto de festival sin limitarlo a la música. Debido a esta pluralidad de escenarios resulta complicado, a veces, establecer la identidad y personalidad de un festival y más teniendo en cuenta que este formato no despierta, todavía, mucho interés para la musicología. Además, la identidad de un festival no siempre se mantiene a lo largo del tiempo, pudiendo cambiar y distorsionarse, debido a factores económicos, políticos o culturales. Por tanto, algunos festivales sí tienen una identidad clara mientras otros no. Es lo que ocurre en nuestro caso de estudio, un festival de verano, el Festival Internacional de Santander (en adelante FIS) que, a pesar de su extensa trayectoria, no presenta una personalidad nítida. El diplomático Denis de Rougemont, fundador de la *European Festival Association* (EFA), nos proporciona una de las mejores definiciones de lo que es un festival de verano:

Una fiesta, un acontecimiento excepcional, que se sale de la rutina de las programaciones del invierno, y que debe crear una atmósfera especial, a la que contribuyen, no solamente, la calidad de las obras y sus intérpretes, sino el paisaje, el ambiente de una ciudad y la tradición musical de una región.⁴

Por tanto, para poder determinar la identidad de un festival de verano el primer paso es establecer las características que lo definen. La metodología que seguiremos será la de un estudio comparativo entre los festivales de verano más destacados y el FIS, articulado en tres aspectos fundamentales: el paisaje sonoro que rodea al festival de verano, los espacios en los que ocurre y la trayectoria musical. Con ello se intentarán esclarecer dos cuestiones. Por una parte, establecer la personalidad del FIS, para comprobar si tiene una identidad propia, varias o si es una copia de otros. Por otra, se marcarán los rasgos definitorios del festival de verano en general. No entraremos en el análisis de presupuestos, cuestiones económicas o del estudio del público debido a su extensión.

³ “Festival” en *Grove Music Online*, op. cit.

⁴ Enrique Franco: “El Festival de Santander, Festival de Cantabria”, en VV.AA.: *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)* (Madrid: Cicero, 1991), p. 171.

CIUDAD Y PAISAJE: CARTOGRAFÍA DE UN FESTIVAL DE VERANO

Si analizamos la casi completa lista de festivales que ofrece el *Grove* –en la que, por cierto, no aparece el FIS– podemos establecer una primera y clara división: de gran ciudad y de ciudad pequeña.⁵ El primero se caracteriza por el agobio del tiempo, el tráfico y la ampulosidad del evento. El segundo, en cambio, es más “humano”, más a la medida del hombre y menos caótico. No es de extrañar entonces que los festivales de verano se ubiquen precisamente en ciudades relativamente pequeñas y periféricas (Salzburgo, Edimburgo, Lucerna, Bayreuth, Santander). El paisaje sonoro juega también un papel fundamental. Si observamos los alrededores de las ciudades de los festivales de verano más conocidos notaremos su encanto. La colina del teatro de Bayreuth, las montañas alpinas de Salzburgo y su casco antiguo, o los paisajes que abrazan mar y montaña, como Santander o San Sebastián. Se crea, así, un antagonismo entre vida acelerada y tranquilidad. Se alejan los peligros del día a día de una gran ciudad y se establece una especie de peregrinaje hacia un refugio envuelto en la calma y la serenidad de la naturaleza. Un ritual veraniego que interrumpe los problemas del año y que permite celebrar fiestas con el corazón, imposible en una gran ciudad.⁶

Por otro lado, la importancia del paisaje sonoro responde a un doble objetivo. Permite conciertos al aire libre, aspecto común a los festivales de verano, impulsados por el buen tiempo, y que los diferencia de los festivales invernales o de grandes núcleos urbanos. Incluso en ciudades como Edimburgo o Santander, donde el tiempo no es tan estable durante la estación estiva, existen conciertos *open air*.⁷ La importancia de este fenómeno se concretiza en la presencia y creación de espacios específicos para su realización. El *Fielsenreitschule* de Salzburgo, *Meadows Park* en Edimburgo, el *Pavillion* en Ravinia, el jardín de la casa de Wagner en Triebchen para el festival de Lucerna, los claustros de la Catedral de Santander y la Colegiata de la villa de Santillana del Mar o los jardines del Generalife en Granada, entre otros. La atracción turística es el otro objetivo, en última instancia la finalidad principal para la creación de la mayor parte de los festivales de verano, debido a una sencilla ecuación, a saber: el uso de la cultura-música atrae al

⁵ En esta división coincidimos con la realizada por Federico Sopena en: Ferrer Cayón, Jesús (ed.): *Música, humanismo y festivales en Europa, 1943-1969* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2017), p. 352-353.

⁶ Cita extraída de la página web del Festival de Salzburgo: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/history> (Consultado 13/03/2018).

⁷ Concretamente en Santander se tuvieron que suspender diversas actuaciones debido a la lluvia y el mal tiempo, sobre todo en la primera edición cuando no se habían instalado todavía los toldos.

turismo, lo que se traduce en beneficios económicos. El FIS se encuentra entre ellos y su vinculación con el turismo es evidente. Durante el verano la ciudad recibe una gran cantidad de turistas nacionales e internacionales. En el caso que nos ocupa es interesante destacar la presencia del turismo nacional y sobre todo el procedente de la capital. El turismo madrileño hacia Santander es uno de los más importantes durante el verano y es un fenómeno que encuentra su punto de inflexión a mediados del siglo pasado. La burguesía inversora optó por centrar su atención en el turismo, algo inédito hasta la fecha, y surgió la idea de convertir a Santander en una suerte de “ciudad balneario”, invirtiéndose en dos aspectos: urbanismo y cultura. Así, el nuevo Santander, proporcionaba a las familias acomodadas, la mayoría madrileñas, una residencia de verano. Por lo que respecta a la cultura, su abanderada fue la UIMP y sus cursos de verano. Se organizaron las llamadas “Fiestas Universitarias” (1948-1951) como complemento de las actividades académicas de la universidad con el objetivo de enseñar a los estudiantes foráneos las bellezas de la ciudad y, por extensión, del país. La música fue una de las actividades programadas y contó con la participación de la ONE (en 1950 y 51) que será el germen de lo que, un año más tarde, será el FIS.

Podemos trazar algunos aspectos comunes con otros festivales como Edimburgo, Ravinia, la Quincena de San Sebastián o Granada. El primero de ellos posee unas características muy similares a nuestro caso. Su primera edición se produjo en el año 1947 y la idea de sus padres fundadores fue la de crear el “resort de Europa” y “deleitar no sólo el oído, sino también la vista, con su bello paisaje escocés, fomentando la calma y la espiritualidad”.⁸ Como señala Angela Bartie en su estudio sobre este festival, a pesar del clima escocés y su debate nacionalista, se llevó adelante el proyecto de realizar un festival de vacaciones para atraer al turismo y promocionar la cultura escocesa.⁹

Cruzando el Atlántico, el festival de Ravinia (Chicago) inició su andadura con fines económicos y turísticos. Durante los primeros años del siglo XX se organizaron conciertos sinfónicos en el Ravinia Park, ideados por la compañía *Chicago & Milwaukee Electric Railroad*. Michael Ebner, en una de las pocas monografías relacionadas con este festival comenta como el propósito no era otro que atraer turistas al parque, para usar el

⁸ Angela Bartie: *Edinburgh Festivals* (Edinburg: Edinburgh University Press, 2013), p. 23.

⁹ *Ibid.* pp. 31-32.

nuevo tren, creando así una fuerte unión económico-cultural entre el parque, la gran ciudad de Chicago y su periferia.¹⁰

Otro de los festivales que merece la pena citar por su fuerte “necesidad” turística es la Quincena Musical de San Sebastián. Sus orígenes se sitúan al finalizar la guerra española (1939) y nace de la inquietud y el impulso de los propios hosteleros y comerciantes de la ciudad para enriquecer la oferta musical estival. En este caso, al igual que en Santander, se utilizó la música como medio de atracción turística y, además, para elevar el rango artístico de la ciudad mientras se realiza una intensa labor de propaganda política.¹¹

El caso de Granada corre paralelo al de Santander. De la misma manera que se buscó una ciudad con un hermoso paisaje y un potencial turístico notable en el norte de España, lo mismo se hizo con el sur, encontrando en la ciudad andaluza la ubicación perfecta para “descentralizar” durante el verano la vida cultural de la capital de España. La fuerza del paisaje sonoro de Granada es indiscutible y no cabe duda de que el prestigio turístico, la ciudad y el clima son los elementos fundamentales para su elección como sede para de festival de verano. No podemos olvidar que tanto Granada como Santander vieron nacer su festival en el mismo año, 1952.

Observamos así, como se crea un nexo entre capital y periferia. En el FIS gran parte del público procede de Madrid, Bilbao o Barcelona; Edimburgo, gracias a sus excelentes vías de comunicación, reúne a público londinense y extranjero; y Ravinia, antes festival casi exclusivo de las elites de Chicago, se extiende ahora a un público muy variado. Para estos festivales, el turismo ha sido la vía fundamental para su creación y posterior consolidación. Esto no quiere decir que los demás festivales no cuenten con el sector turístico, pero sí que no ha sido un requisito básico en su gestación. Salzburgo, Bayreuth o Lucerna están lo suficientemente bien respaldados económicamente para poder “despreocuparse” del factor turístico. La tradición musical, el renombre de sus protagonistas y la calidad artística, unido al apoyo económico, ha permitido que estos

¹⁰ Michael H. Ebner: *Creating Chicago's North Shore: A Suburban History* (Chicago y Londres: Chicago University Press, 1988), p. 179.

¹¹ La información sobre la Quincena procede de un pequeño dossier que puede consultarse desde: <https://www.quincenamusical.eus/informacion-general/>.

otros festivales puedan nacer y crecer y, como consecuencia, atraer al turismo casi sin proponérselo.

PAISAJE SONORO DE UN FESTIVAL

Teatros, pabellones, auditorios, muchas son las posibilidades a la hora de acoger un evento festivalero. El FIS tuvo como escenario principal la plaza Porticada, espacio ubicado en una zona céntrica de la ciudad. Durante las citadas “Fiestas universitarias”, los conciertos se celebraron en diversos espacios, entre los que destaca el patio de las caballerizas y el Paraninfo del Palacio de la Magdalena. Aunque su acceso estaba restringido al ámbito universitario extranjero, autoridades locales y elite cultural, pronto el resto de la población se interesó por lo que allí se estaba celebrando y así, las “fiestas” se ampliaron a un público más grande y variado, estableciéndose la Porticada como escenario habitual en 1952, primera edición del FIS, con el nombre de “Fiestas Artísticas y Populares”. Actualmente el FIS se celebra en el Palacio de Festivales, inaugurado en 1991.

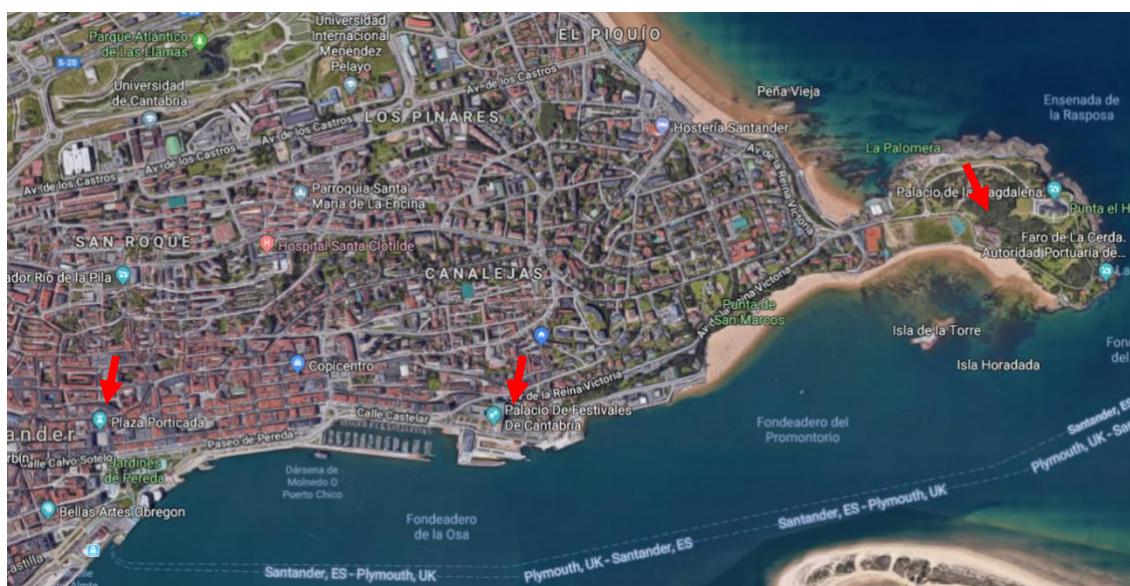


Ilustración 1. Mapa de los espacios sonoros de Santander

Merece la pena detenerse en el análisis de los espacios sonoros, porque de él pueden inferirse interesantes conclusiones relacionadas con la identidad de un festival. Un estudio en perspectiva nos muestra dos únicos espacios en la historia del FIS, a saber, el Palacio de Festivales y la Porticada. El primero de ellos es un auditorio-palacio de congresos con dos salas para música, danza o teatro (Sala Argenta y Pereda) y otra destinada a congresos, coloquios y conferencias (Sala Griega). Su capacidad no llega a las dos mil butacas, lo que supone casi la mitad del aforo de la Porticada. Ha sido un

edificio polémico tanto en el aspecto arquitectónico, por su ubicación alejada, el trapecio de cristal que rara vez cumple su función primigenia de abrirse a la bahía, su acceso por debajo del escenario, la falta de espacio y una acústica discutible, como en el económico, llegando casi a septuplicar su presupuesto inicial.¹² A la vista de estos datos, parece que la construcción del Palacio se realizó para silenciar las voces sobre el estado de decadencia que el propio Festival estaba sufriendo. Se contó con un arquitecto no muy hábil en este tipo de espacios, Francisco Sáenz de Oiza, y no se estudió con profundidad el proyecto. Lo curioso es que las primeras voces sobre la necesidad de un teatro específico para el FIS, cerrado, amplio y con buena acústica, comenzaron a surgir en la década de los sesenta, concretamente en la XIV edición, cuando el subdirector general de Cultura Popular Enrique de la Hoz, declaró su sentimiento de que “sea construido un teatro para el Festival. La actual Plaza Porticada cumplió ya su misión”.¹³ Casi tres décadas tuvieron que pasar para que este deseo se cumpliera mientras que la Porticada seguía dando problemas con el mal tiempo, el viento y la lluvia que, en muchas ocasiones, no dejaban escuchar lo que ocurría en el escenario. Como observamos en el mapa, la distancia juega un papel crucial. El primitivo espacio dedicado al FIS, la Porticada, se ubicaba en pleno centro de la ciudad mientras que el nuevo escenario obliga al público a desplazarse a una zona menos céntrica y concurrida. Un cambio drástico en el paisaje sonoro del festival, que transforma el evento en su esencia y le sustrae una de las características principales del festival de verano como es la presentar conciertos al aire libre.

¹² Consuelo de la Peña: “Las cosas de palacio”, *Diario ABC*, 24-04-91, p. 89.

¹³ Francisco Peral Azcuénaga y Juan Antonio Prieto Rodríguez: *Festival Internacional de Santander: crónica de medio siglo (1952-2001)* (Santander: Festival Internacional de Santander, 2001), p. 139.

FESTIVAL	ESPACIOS	FECHA
FIS	Plaza Porticada	1952
	Palacio de Festivales	1991
Salzburgo	Felsenreitschule	1925
	Festspielhaus	1927
	Grossesfestspielhaus	1960
Quincena	Teatro Victoria Eugenia	1939-2007
	Kursaal	1999
Edimburgo	Royal Lyceum	1947
	Playhouse	1947
	King's Theatre	1951
	Queen's Hall	1979
	Uscher Hall	1981
	Festival Theatre	1994
Granada	Palacio Carlos V	1952
	Patio Arrayanes	1952
	Jardines Generalife	1953
Bayreuth	Festspielhaus	1876
Ravinia	Ravinia Park	1905

Tabla 2. Cronología de los principales espacios sonoros de los festivales

Si comparamos esta cuestión con otros festivales, percibimos algunas diferencias que nos proporcionan una valiosa información. En Salzburgo, ya en la quinta edición-1925-surge la necesidad de un teatro de ópera para el festival.¹⁴ Pero, a diferencia de Santander, la solución llegó ese mismo año con la *Felsenreitschule*, un teatro de ópera al aire libre, y la construcción de el *Festspielhaus*, hoy *Haus für Mozart*, inaugurado dos años más tarde. Ya en los años sesenta se construyó el *Grossesfestspielehaus* que funciona como sala de conciertos y ópera. Observamos también la cercanía de estos espacios.

¹⁴ El festival se realizaba al aire libre en la plaza de la Catedral. El año 1925 es la quinta edición y no la sexta debido a que en 1924 no hubo festival por cuestiones económicas.

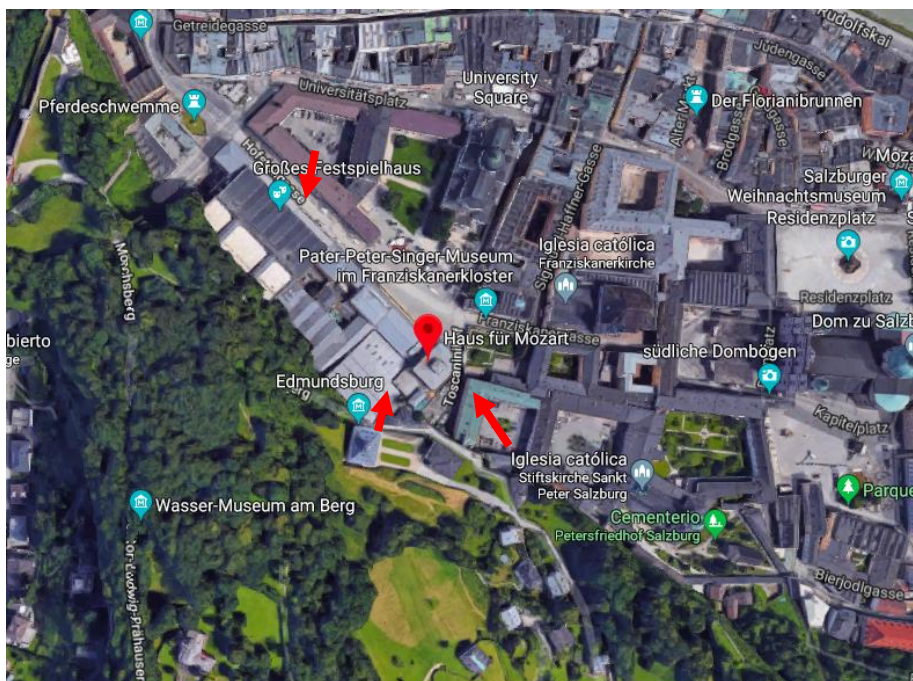


Ilustración 2. Mapa de los espacios sonoros de Salzburgo

Volviendo a España, la Quincena de San Sebastián contó ya desde sus inicios (1939) con un teatro adecuado para sus funciones. El teatro Victoria Eugenia fue la sede del festival hasta que en 1999 se inauguró el palacio de congresos y auditorio Kursaal, obra del arquitecto Rafael Moneo. Recientemente, en 2007, tras la restauración del antiguo teatro, ambos escenarios comparten protagonismo en la Quincena. En este caso la cercanía también es notable.

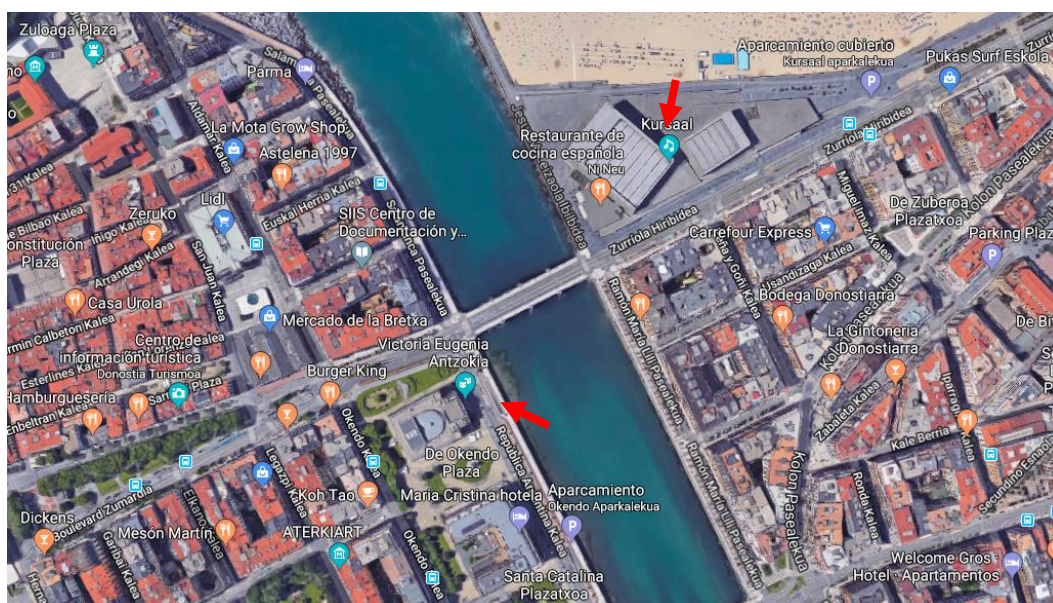


Ilustración 3. Mapa de los espacios sonoros de San Sebastián

En Edimburgo, su sala de conciertos y sus tres grandes teatros fueron los alicientes para ser escogida como sede festivalera.¹⁵ A pesar de los problemas económicos y de financiación, las remodelaciones y cambios, el festival escocés ha contado siempre con un buen número de espacios destinados a la música, danza y teatro y actualmente ofrece espectáculos en seis escenarios, entre teatros, parques y auditorios.¹⁶

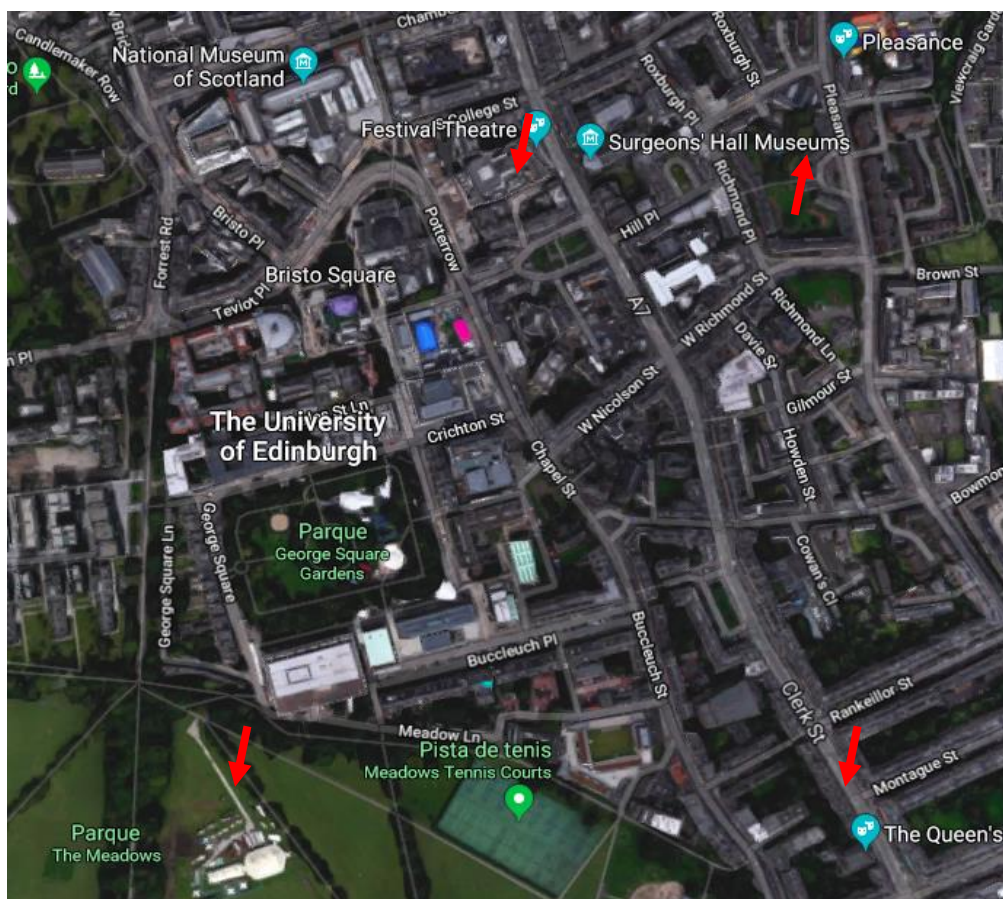


Ilustración 4. Mapa de los espacios sonoros de Edimburgo

Por su parte, Granada, ofrece tres escenarios de gran belleza y sugestión: el palacio de Carlos V, destinado a los conciertos sinfónicos, el Patio de los Arrayanes de la Alhambra para los recitales, y los jardines del Generalife, para el resto de actuaciones. Sin olvidar los diferentes espacios dentro de la propia ciudad con su color y atmósfera particulares.

¹⁵ “Festival” en *Grove Music Online*, op. cit.

¹⁶ Para más información sobre los escenarios del festival: <https://www.eif.co.uk/visiting/event-venues>. (Consultado 28/12/17).

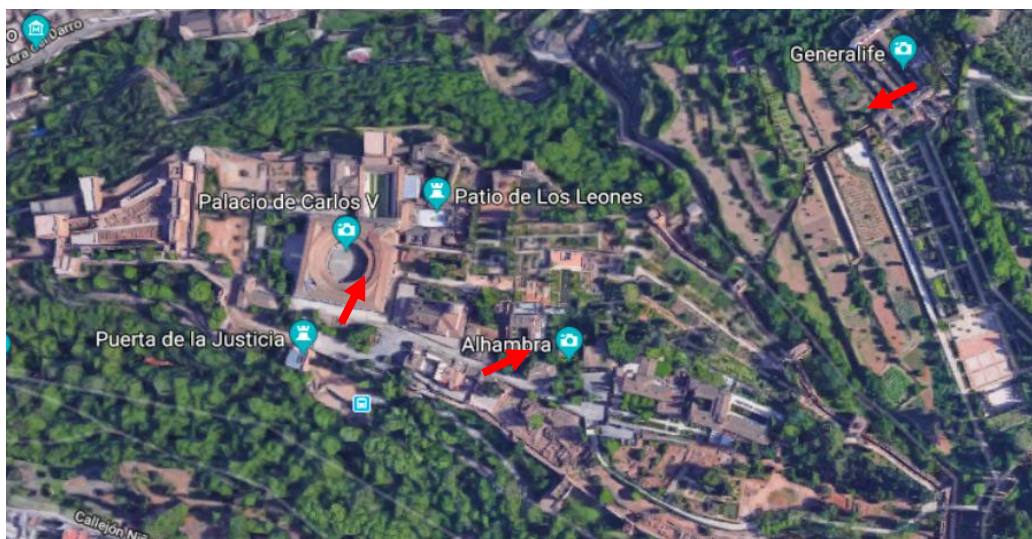


Ilustración 5. Mapa de los espacios sonoros de Granada

El paisaje sonoro, ciudad y espacios sonoros, son dos aspectos que unidos nos proporcionan otra característica interesante. En la mayoría de festivales, las jornadas ocupan todo el día y toda la ciudad, involucrando a un gran número de efectivos en su realización. Como hemos visto, los diferentes escenarios se encuentran cercanos los unos de los otros y, recorriendo sus calles, se puede respirar el ambiente festivalero en el que se mezclan músicos y público. El festival llena el espacio no sólo sonoramente sino también visualmente, las ciudades se engalanan y el sector turístico se prepara para recibir a sus clientes. Sin embargo, Santander prácticamente no diferencia un mes de festival de otro sin él. Agosto luce igual que junio y septiembre e incluso menos que julio, cuando la ciudad acoge el Encuentro de Música y Academia de la Fundación Albéniz. Algunos carteles anunciando los conciertos de artistas con más renombre y someras reseñas en el diario local son los únicos “cambios” que pueden percibirse durante el mes que dura el FIS. El Festival ocurre en Santander, pero no llega al corazón de la ciudad.

TRAYECTORIA Y PROGRAMACIÓN MUSICAL

El verano es sinónimo de música. Este es el eslogan del FIS-2017, que deja en el aire algunas cuestiones interesantes. En primer lugar, se habla de verano, cuando el Festival ocupa apenas un mes, el de agosto, y presentándolo como el eje de la vida santanderina durante el periodo estival. Por otro lado, el Festival Internacional de Santander, como su nombre bien indica, no tiene porqué ser únicamente musical.¹⁷ Los diferentes nombres

¹⁷ Recordamos lo que se comentó en la introducción sobre el festival Aldeburgh de Britten.

que este evento ha tenido lo muestran claramente: de “Fiestas Artísticas y Populares” del año 1952, hasta el definitivo “Festival Internacional de Santander” de 1955, pasando por “Festivales Artísticos Populares” (1953) y “Festival Internacional. Santander” (1954). Como refuerzo de esta cuestión, acudimos a lo que fue la filosofía inicial en la creación del FIS, resumida en “sacar el arte a la calle”, pronunciada por el primer director del Festival, José Manuel Riancho.¹⁸ Sin entrar en el debate de la palabra Arte, se entiende que esta incorpora una gran cantidad de manifestaciones artísticas y no una limitación al ámbito estrictamente musical. Actualmente numerosas disciplinas integran el mundo artístico y, en la historia del FIS, algunas de estas “artes” han estado presentes, en mayor o menor medida. El balance que se hizo del Festival-72 anunciando las preferencias del público, mostraba ballet y teatro como los eventos con más acogida. La música se situaba en último lugar. En la programación del Festival que se celebrará este año, el ballet ocupará dos jornadas mientras que el teatro está ausente, y algo muy similar ocurre en ediciones anteriores. Parece extraño que las dos “artes” que más éxito han tenido en el Festival cuenten con tan poca presencia en las programaciones actuales, pero no debe asombrarnos, porque éstas han ido perdiendo fuerza paulatinamente a lo largo de los años. De hecho, la primera ocasión en la que no hubo teatro en el FIS fue en el año 1978. Pero no fue siempre así. Las compañías de teatro Lope de Vega o Teatro Español Universitario protagonizaron jornadas extraordinarias, como la edición FIS-54, con cuatro ciclos: Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega y teatro greco-latino. Por lo que respecta al ballet, ya sea clásico, folclórico, español o internacional, tuvo un protagonismo más que significativo en las primeras décadas de vida del Festival, siendo el espectáculo más exitoso con numerosos llenos, destacando los Ballets Rusos y el Ballet de Antonio.¹⁹ Un dato que merece la pena comentar es la recepción de espectáculos que podríamos calificar de “alternativos”, como las Marionetas de Prodecca, el mimo Marcel Marceau o el ciclo de poesía protagonizado por Rafael Alberti y Nuria Espert que, a pesar de programarse en muy pocas ocasiones, cosecharon éxitos incomparables.

¹⁸ José Manuel Riancho: “De la fundación a la internacionalidad (1952-1965), en VV.AA.: *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)* (Madrid: Cicero, 1991), p. 90.

¹⁹ El Ballet de Antonio se ha considerado un verdadero espectáculo de masas en el FIS. Recientemente se ha publicado un interesante estudio sobre este fenómeno: Jesús Ferrer Cayón: “La ‘Atracción Máxima’ del Festival Internacional de Santander (FIS): Antonio ‘El Bailarín’ y la instrumentalización política de la dictadura franquista (1955-1969)”, en Beatriz M. Del Fresno y Belén P. Vega (eds.) *Dance, ideology and power in Francoists Spain (1938-1965)* (Brepols Publishers, 2017), pp. 219-234.

Otra de las cuestiones que deja en el aire el “verano sinónimo de música” es qué tipo de música representa al Festival. El repertorio desde Bach hasta Beethoven aparece, casi exclusivamente y año tras año, en los ciclos sinfónicos. Excepciones fueron los primeros años del Festival en los que Argenta se “atreve” con obras contemporáneas, o la década de los ochenta, en la que se apostaba por la música contemporánea, especialmente la española. A la vista de todos estos datos se plantean dos cuestiones. La primera de ellas es si aquella filosofía de “sacar el arte a la calle” es válida hoy y, de no ser así, cuál es el nuevo ideario. La segunda, más compleja, hace referencia al porqué de la disonancia entre los gustos del público y las programaciones presentadas, así como la “limitación” al ámbito musical. Actualmente, al no existir una línea bien definida del rumbo del Festival, proponemos dos posibles vías ante esta encrucijada: renovación o estancamiento. Un análisis del recorrido de los festivales nos muestra, en mayor o menor medida, un interés por parte de sus directivos por actualizarse, en un mundo que ya no es el mismo que el que existía en los orígenes de los mismos: “renovarse o morir”.

Mirando al norte, en Edimburgo, alrededor de los años ochenta, surgió una intensa preocupación por evitar un estancamiento en las obras propuestas. La música sinfónica y la ópera se situaban, desde los inicios, en el centro de las jornadas del Festival, relegando ballet, teatro y artes visuales a un segundo plano. Así, la incorporación de música contemporánea a partir de los años noventa y la presencia de actividades complementarias como charlas, encuentros y coloquios, fueron las consecuencias más inmediatas, a lo que se añade la idea de una vía temática que vertebrara la programación. Este último dato es altamente significativo en la historia de este festival porque altera, de alguna manera, una de sus características más peculiares, a saber, el no estar centrado en un compositor, género o cultura, ya sea nacional o local.²⁰ El resultado es la presencia de una pluralidad de manifestaciones artísticas dentro del propio festival, que ha propiciado la creación de “festivales dentro del festival”, en un recorrido de constante renovación. Ejemplos son el *Fringe*, festival alternativo, o el festival de Cine, que aparecieron ese mismo año. Les siguieron el “Military Tattoo” (1950), el festival de Jazz (1978), el festival del Libro (1983) y, el más reciente, el de Arte (2004). De ahí que sería más correcto hablar de Festivales de Edimburgo —como titula Bartie su monografía sobre este festival—

²⁰ Angela Bartie: *Edinburgh Festivals* (Edinburg: Edinburgh University Press, 2013), p. 5.

ofreciendo un gran abanico de posibilidades que responde a la perfección, actualiza y amplía su filosofía primitiva: “presentar la mejor música por los mejores músicos del mundo”, y que hoy día puede resumirse en el lema: *the best for the most*.²¹

Por su parte, Bayreuth también experimentó un fuerte “lavado de cara” desde 1951,²² de la mano de Wieland y Wolfgang, nietos de Wagner. El gran cambio pasaba por una verdadera revolución artística y en ofrecer Bayreuth como una suerte de laboratorio experimental para poner en práctica nuevas ideas. Wagner sigue siendo el punto de partida y el nuevo giro no lo deja de lado, sino todo lo contrario. Según el propio Wieland, “deseo que lo eterno logre una expresión lógica en nuestros días”, y para lograrlo el primer paso es realizar todo el repertorio wagneriano en versiones con nuevas escenografías, siguiendo el principio de que “en el teatro, como en la vida, se impone la renovación”.²³ La participación de directores de orquesta ajenos a la familia Wagner y una orientación política, moral y sociológica, alejada del carácter mitológico típicamente wagneriano, fueron los otros cambios. En su obra, Spotts comenta como desde el primer momento se percibía que “el rito wagneriano había sido rigurosamente secularizado” y las críticas positivas pronto se dejaron ver.²⁴ Además, en los últimos años, se ha hecho especial hincapié en acercar el festival a los más jóvenes, al público del futuro. Muestra de ello es la creación de la asociación de “Jóvenes Amigos del Festival” (2008) y el proyecto “Children’s Opera”.

Descendiendo hacia Salzburgo, nos encontramos con vientos de cambio durante los años noventa. Anteriormente el festival estaba dominado por la figura de Karajan, gran protagonista desde 1957. Los últimos años del director alemán hasta su muerte, en 1989, aquejaban de un estancamiento que poco aportaba ya al festival. La llegada de Gerard Mortier en 1990 trajo consigo un verdadero vendaval de frescura y renovación. Con su eficiente labor convirtió el arte en verdadero centro del festival,²⁵ rompiendo con las

²¹ *Ibid.* p. 2.

²² El festival fue cerrado en el año 1944 y no volvió a abrir sus puertas hasta el año 1951.

²³ Antonio Fernandez-Cid: *Festivales de Música en el Mundo* (Madrid: Real Musical, 1977), p. 38.

²⁴ Frederic Spotts: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), p. 212.

²⁵ Durante la época de Karajan existieron ciertas rivalidades tanto administrativas como entre orquestas, concretamente entre la agrupación residente, la Filarmónica de Viena, y la de Berlín, del propio Karajan.

petrificadas estructuras existentes desde hacía más de medio siglo, y atrayendo al público joven con innovaciones, tanto organizativas como estéticas. Así, comenzaron a presentarse las nuevas producciones, con nuevos y jóvenes directores de escena como Herbert Wernicke o Peter Sellars, abriendo el festival a nuevos públicos, especialmente al más joven. Paralelamente a las representaciones mozartianas, el repertorio operístico del siglo veinte tuvo una presencia notable, con obras de Janacek, Ligeti, Messiaen o la Segunda Escuela de Viena. Asimismo, destaca la incorporación durante las óperas de subtítulos en alemán e inglés y la creación de un festival específico de música contemporánea, el *Zeitfluss*. El interés por la participación de un público más joven comenzó con una bajada de precios y ofertas especiales y culminó con la fundación de la asociación “Jóvenes Amigos del Festival” en 1996. La apuesta por la juventud no se limitó al público, invitando a jóvenes compositores y directores de orquesta que comenzaban sus carreras profesionales. Otra de las novedades de Mortier fue la presencia, por primera vez, de un compositor residente- Pierre Boulez- costumbre que se mantendría en años posteriores.

El caso del Festival de Lucerna nos muestra uno de los ejemplos más vivos y brillantes del interés por convertirse en referente musical durante el verano, siempre en constante cambio. Muestra de ello son los cursos de interpretación y dirección de orquesta, desde el año 1943, y el concurso de piano (1963), enmarcado en el proyecto “Young Artist Series”, cuyo objetivo era promocionar las carreras de los jóvenes talentos. El director Rudolf Baumgartner puso en marcha la idea de estructurar la programación siguiendo una temática concreta, aumentó la presencia de música contemporánea, así como de jóvenes intérpretes. Matthias Bament, por su parte, abrió el festival a otros lugares de la ciudad, proponiendo las *Late Night Series* y los *Midday Concerts*. Estas nuevas alternativas suponen la aparición de un verdadero mini-festival en el que se da cabida a nuevas músicas, como jazz o pop, y a la participación de músicos aficionados. Jürg R. Reinshagen, que comenzó su dirección en el año 1999, trabajó en la mejora de tres aspectos fundamentales, a saber, nueva música, educación y proyección internacional. Así, amplía el compromiso con la música contemporánea; inicia una importante labor músico-educativa, creando el Lucerne Festival Young, recordándonos que: *children aren't just the audiences of tomorrow but are already the listeners of today*.²⁶ Finalmente,

²⁶ Página web del Festival de Lucerna: <https://www.lucernefestival.ch/en/> (Consultado 13/02/2018).

la implantación de asociaciones de “Amigos del Festival” en otros países y las giras y grabaciones de la orquesta, ayudan a aumentar su presencia internacional y a entender la verdadera idea de la marca internacional. Desde el año 2000 se retoman y aparecen nuevos y atractivos proyectos, como la Orquesta del Festival, ideado por el director Claudio Abbado, que retoma la primigenia idea de Toscanini, la “Academia”, fundada por Boulez, los premios para jóvenes intérpretes y, desde 2014, el Laboratorio Creativo, siempre para los nuevos músicos, y el “Festival Alumni”, paralelo a la orquesta.

Ravinia también se dio cuenta de la importancia de mantener un festival actualizado y dentro del siglo veintiuno, siguiendo unas directrices muy bien definidas: música de calidad en un entorno natural, ofreciendo la posibilidad a los más jóvenes de aprender música, a través de sus programas educativos. Todo ello manteniendo una política de precios asequible a todos los bolsillos. En 1988 se crea el Instituto de Música, un ambicioso programa que cada año atrae a una multitud de profesores y estudiantes y que se materializa en los diversos conciertos integrados en la amplia programación del festival. Su éxito ha hecho sí que pueda ponerse en marcha el “Sistema” del maestro Abreu, dando la oportunidad a una gran cantidad de niños con pocos recursos económicos de poder estudiar y tocar un instrumento.

Por lo que respecta a la Quincena Donostiarra ha hecho grandes esfuerzos, a partir de 1979, por renovarse y presentar una imagen más ajustada a los tiempos de hoy. Su estrategia se basa en un trípode, cuyos pilares son: colaboración con otras instituciones; las propuestas para los jóvenes y nuevos públicos; y, ofrecer una abundante oferta de actividades. El primero de ellos prevé estrechar relaciones con la Universidad del País Vasco y sus cursos de verano, Musikene, además de instituciones de otras ciudades como Toulouse o Bordeaux. Para el segundo se han creado últimamente los proyectos “ConversanDO” y la “Hora Joven”, que proporcionan una excelente oportunidad para que públicos con menos ingresos puedan acercarse a la música clásica, atrayendo a aquellos que nunca han presenciado un concierto sinfónico en directo. Por otro lado, desde los años ochenta, se ha implementado el número de ciclos presentes en este festival. Citamos aquí los más destacados: Ciclo y Curso Internacional de Órgano Romántico (1983), Música del siglo XX (1985), Ciclo de Jóvenes Intérpretes (1989), Jornadas

Infantiles (1994), Colonias Musicales ¡Música sí! (2002). A éstos debemos añadir otras iniciativas como la Quincena Andante, que ofrece conciertos en diversas localidades de la provincia, los Comentarios Musicales y el Curso de Técnica Vocal.

Por su parte, el Festival de Granada, coetáneo del FIS, cuenta únicamente con el FEX (2004), que se une al curso Manuel de Falla (1970) dedicado a la pedagogía y a la investigación musical. Similar a las “Late Night” de Lucerna, el objetivo de este proyecto es el de impregnar a Granada y a la provincia de la esencia del festival.

Llegados a este punto podemos establecer algunas semejanzas y diferencias entre estos festivales y el evento santanderino. En la dilatada trayectoria del FIS han existido diversas etapas, coincidiendo con los sucesivos cambios de dirección. Desde aquí creemos que el cambio más significativo y profundo tiene una fecha bien definida, 1979, que concurre con el comienzo de la Autonomía de Cantabria y que supuso la total independencia del Festival en cuanto a administración, organización y programación, y el nombramiento de José Luis Ocejo como director.²⁷

Por lo que respecta a la tipología del FIS, se asemeja más al tipo de festival que denominamos “abierto”, - como Edimburgo o Lucerna- es decir, no centrado en un compositor concreto, género o cultura. Éste se contrapone al tipo “cerrado”-Bayreuth- cuya programación depende, en gran medida, de un determinado tipo de obras o de un compositor concreto. Consideramos esta clasificación de una importancia palmaria a la hora de realizar un análisis profundo del género festival debido a que, en función de esta, se establecerá una programación u otra. Éstas son elementos vitales para conocer la identidad de un festival, objetivo que se persigue en este trabajo. Dicho esto, merece la pena comentar que un festival “abierto” tiene la posibilidad intrínseca de abarcar una gran cantidad de eventos y quizás, el ejemplo más claro sea Edimburgo. Si en Salzburgo trató de hacerse con Mozart lo que en Bayreuth se hizo con, para y por Wagner, y si Rudolf Bing afirmaba tener siempre en mente Salzburgo durante la creación de “su” festival escocés,²⁸ podríamos aventurarnos a presentar este último como posible modelo, aunque solo sea teórico, del FIS. Sin embargo, la semejanza entre Edimburgo y Santander no es

²⁷ Para consultar la carrera de José Luis Ocejo véase: <http://joseluisocejo.es/cv.html>. (Consultado 29/05/2018).

²⁸ Angela Bartie: *Edinburgh Festivals* (Edinburg: Edinburgh University Press, 2013), p. 24.

especular. Mientras el primero ha sabido explotar sus posibilidades, el segundo se ha quedado estancado en su declaración de intenciones. La filosofía de Ocejó se resumía en “estar en todo y para todos”, con un claro afán aglutinador.²⁹ Además, siguiendo la ola autonómica se quiso hacer hincapié en la importancia de la región, y el evento veraniego se convirtió en un supuesto “Festival de Cantabria” o, más bien, para Cantabria. Al igual que en otros escenarios europeos, nuevos espacios se unieron a la Plaza Porticada, fuera de la ciudad, instaurándose los conocidos “marcos históricos”, espacios idóneos para la música antigua y sacra, otra de las novedades de Ocejó. Pero no fueron los únicos cambios: repartir el protagonismo, dar cabida a todos los géneros y mantener la marca internacional y el alto nivel, eran los principales pilares de la nueva dirección. Durante los primeros años de la “era Ocejó” pueden observarse los esfuerzos por llevar a cabo lo que se pretendía. Una jornada de música contemporánea en 1980, la I semana de Cine, la Gala Infantil de Ballet y la Jornada Infantil (1981), las Jornadas de Música Popular Contemporánea o el I Festival de Jazz (1983), son los ejemplos más significativos.

Claro está que en tres o cuatro ediciones no se puede cambiar la personalidad de un festival que lleva estancado décadas. Es necesario, como se ha visto, un trabajo constante y dinámico, siempre con la mirada puesta en el presente y pensando en el futuro. A finales de los años ochenta muchas de las iniciativas de los primeros años desaparecieron, y el FIS comenzó de nuevo su caída precipitada. Era necesario un verdadero y profundo giro, un “lavado de cara” a la manera de los otros grandes festivales europeos, que se adaptara a los nuevos tiempos y a un nuevo público. La inauguración del Palacio de Festivales parecía abrir esa puerta hacia lo que podría ser el “nuevo FIS”, marcando el resurgimiento de un festival con una larga trayectoria musical y que seguía ostentando el título de Internacional. La “segunda primera edición” fue un éxito absoluto con una programación más que ambiciosa y brillante. Esta vez parecía que el festival santanderino iba a conseguirlo, entrar en el siglo veinte, aunque tarde, y estabilizarse como un evento destacado en el verano de la geografía española y europea. Pero no fue así. Una vez más, una edición brillante fue seguida por otras considerablemente más pobres y la caída fue más dolorosa, al caer desde más alto. Podría decirse que, efectivamente, el traslado del festival al nuevo teatro, unido al cambio de dirección de años anteriores, marcó un antes y un después en su historia. Pero este giro no fue positivo, sino todo lo contrario. Volvieron los fantasmas del pasado y aquel afán aglutinador inicial empezó a convertirse

²⁹ Enrique Franco: “El Festival de Santander, Festival de Cantabria”, en VV.AA.: *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)* (Madrid: Cicero, 1991), p. 204.

en un problema. Una de sus causas la encontramos en la parte cualitativa, tanto de artistas como de interpretaciones. Llegados a este punto merece la pena comentar que, en las décadas anteriores, la fama de un músico se convirtió en sinónimo de calidad. En el panorama musical internacional, las grandes figuras eran precedidas por un gran despliegue de medios de publicidad y propaganda, como el caso de Liszt o Wagner. En el FIS ocurrió lo mismo. Durante los primeros años del FIS, el joven violinista italiano Salvatore Accardo era presentado como “el heredero de Paganini”, el pianista György Cziffra era “el nuevo Liszt” y Ivo Pogorelich venía como el polémico joven pianista al que el periódico *Herald* lo había dedicado una página entera días antes de su actuación santanderina. Los grandes solistas de esta época, en cambio, ya no poseían ese respaldo mediático y el público lo percibía. Con una situación así, poco importan los precios y los programas “atractivos”. El público “necesita” esos pequeños impulsos que consiguen que se acerque a las taquillas y llene los teatros. Asimismo, no podemos dejar de señalar la pobreza cultural de la masa santanderina. Durante las primeras décadas del FIS, los conciertos eran seguidos como una novedad en la ciudad,³⁰ pero ahora, pasado casi medio siglo, ya no es así. De ahí se explica el poco éxito que tuvieron nombres de la talla de Alfredo Kraus, el bailarín Joaquín Cortés, o el propio Mijaíl Baryshnikov.

La nueva era del festival, al no tener una identidad propia y definida, comienza a tambalearse. Los llenos de la sala Argenta sólo se producen en situaciones particulares. Los grandes eventos musicales- vistos como una ocasión para la ostentación y el paripé social-, como la Galas Líricas de UNICEF (FIS-96) o la dedicada a Giuseppe di Stefano (1994); la interpretación de las grandes obras del repertorio, sobre todo operístico, como *Rigoletto* (1993), *Nabucco* (1996), *Turandot* (1999), *Pagliacci* (2000) y las actuaciones de agrupaciones y solistas mundialmente reconocidos, como el *Maggio Musicale Fiorentino* dirigidos por Zubin Metha (1994), Ainhoa Arteta y Dwayne Croft (1999), son los únicos espectáculos que interesan al público en los programas de la década de los noventa.

Conmemoraciones y celebraciones dejan de interesar al público santanderino. Claro ejemplo es el quinientos aniversario del descubrimiento de América, para lo que se programa música andina y estrenos de música hispanoamericana, con salas prácticamente

³⁰ El ejemplo más claro fue el “histórico” ciclo de las sinfonías de Beethoven por Argenta en 1953. Santander había escuchado por primera estas sinfonías, menos la primera y la novena, durante las primeras dos décadas del siglo veinte. Jesús, Ferrér Cayón: *El festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Libargo, 2016), p. 259.

vacías. Por otro lado, el marcado historicismo de Ocejo se plasma en ciclos de música medieval, gregoriana, canto ambrosiano, música bizantina o músicas del mundo, con agrupaciones de países como Serbia, Colombia, Méjico, Grecia, Irán o Costa Rica, que tampoco son del gusto del público. Además, uno de los grandes atractivos del FIS desde su fundación, el teatro, va perdiendo fuerza, siendo relegado a lo que se llamó “teatro en la calle”, denominación muy explícita de lo que estaba ocurriendo con este género. El único superviviente es el ballet, que sigue programándose con éxito, debido sobre todo a su larga trayectoria en el festival desde su incorporación en el FIS-54. Además, uno de los fantasmas que vuelve en la década de los noventa es la monotonía de la programación. En la siguiente tabla se presentan las agrupaciones, solistas y directores más asiduos en el FIS en un rango de casi veinte años.

	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04
Scholars			X		X	X		X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	
Scola Brujas					X	X	X		X	X				X		X				X
Trio Mompou	X			X				X	X			X			X		X			X
ParisII										X	X		X	X	X	X	X	X	X	X
Arpa Gaélica	X									X	X			X		X	X	X	X	X
V. Angeles							X	X	X	X										
ONE	X		X		X		X			X			X		X	X				
RTVE		X				X		X												
Maazel		X			X			X		X	X				X	X				
Rostropovich				X		X					X									

Tabla 3. Protagonistas más asiduos en el FIS entre 1985-2004

Las últimas ediciones de Ocejo fueron una versión pobre y sin éxito de las de los años ochenta. La ausencia de nombres propios, sustituidas por agrupaciones juveniles o del Este europeo resumen el ciclo sinfónico. Además, un repertorio centrado en la música coral sacra del pasado –gregoriano y barroco– y unos programas dependientes de la infinidad de aniversarios y conmemoraciones conjuntas, caracterizaron el ciclo de recitales. Por otro lado, los marcos históricos derivaron en un “festival paralelo” que, dicho sea de paso, sólo interesaba a aquellos melómanos y críticos que se “molestaban”

en desplazarse a los diferentes pueblos de Cantabria para escuchar unas Cantigas, cantos litúrgicos ambrosianos o un arpa gaélica. El ballet cuenta todavía con una presencia digna y el gran marginado vuelve a ser el teatro.

El último lustro del festival se ha visto agitado por la polémica y así, tras treinta y tres años dirigiendo el FIS, Ocejo dimite. Numerosas críticas se han producido al respecto, pero no es el objetivo de este trabajo, ni el lugar, para esclarecer lo ocurrido. Termina así la etapa directiva más larga de la historia del festival y, podemos añadir, una de las más largas de la historia de los festivales. Esto significa, o podría significar, una interesante vía para el cambio, una renovación que, aunque llegue tarde, pueda comenzar a gestar una verdadera personalidad a este vetusto festival y una filosofía definida. Esta latente y embrionaria posibilidad de cambio necesita nuevos impulsos y proyectos, como los que se han expuesto en el análisis de otros festivales, para poder salir a la luz. Los tímidos ciclos de Jóvenes Intérpretes y Conciertos en familia, iniciados en 2013 o el Taller de acercamiento a la música clásica –dirigido por Fernando Palacios– de 2016, podrían ser el germen de otras iniciativas que acerquen a nuevos públicos al FIS. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar, sucintamente, el problema económico. Desde el inicio de la nueva dirección con el flautista y director de orquesta Jaime Martín y la gestión de Valentina Granados, se ha tenido que saldar una notable deuda de aproximadamente dos millones de euros, con una repercusión directa en la programación. Desde el año pasado, esta deuda ya está saldada y muestra de ello son los importantes nombres de la programación 2017 y 2018.³¹ Sin embargo, y como hemos señalado, existen otros factores como la cultura musical del público, la “sana” promoción de los eventos no pensada únicamente en números y balances y el interés de los directivos hacia una labor socio-cultural, que pueden ensombrear estos grandes nombres.

FESTIVAL	INICIATIVAS	FECHA
----------	-------------	-------

³¹ Para consultar las programaciones de los festivales desde 2013 véase la p. web del FIS: <http://festivalsantander.com> (Consultado 17/04/18).

FIS	Taller acercamiento a la música clásica	2016
Salzburgo	Compositor residente	1990
	Jóvenes amigos del Festival	1996
Quincena	Hora joven	2002
	ConversanDO	
	¡MúsicaSí!	
	Comentarios musicales	
Lucerna	Cursos dirección orquestal	1943
	Concurso Piano	1983
	Lucerna Festival Young	1999
	Academia	2000
	Laboratorio Creativo	2014
	Festival Alumni	
Edimburgo	Fringe	1947
	Military Tatoo	1950
	Festival Jazz	1978
	Festival Libro	1983
	Festival Arte	2004
Granada	FEX	2004
Bayreuth	Jóvenes amigos del Festival	2008
	Children's Opera	2010
Ravinia	Instituto Música	1988
	“El Sistema”	

Tabla 4. Festivales, iniciativas y fechas de los principales festivales

CONCLUSIÓN

En la introducción de este trabajo planteábamos dos cuestiones: encontrar la personalidad del FIS y definir los rasgos principales de un festival de verano. Así, hemos comparado el paisaje sonoro de los festivales de verano más destacados, acercándonos a sus ciudades y sus espacios sonoros a través de una cartografía de los mismos, concluyendo que en Santander existe poca variedad de espacios dedicados al festival, a lo que hay que añadir la distancia considerable entre ellos. Otro dato significativo es el traslado de la sede principal del festival desde la plaza Porticada al nuevo Palacio de Festivales. Este ha sido uno de los cambios capitales en la historia del FIS, un cambio de todo el paisaje sonoro que lo rodea pero que, en vez de mejorar al deteriorado festival, lo ha empeorado debido a que el nuevo espacio está más alejado y periférico que la Porticada, situada en pleno

centro de la ciudad. Este traslado, además, priva al festival de una de las características más peculiares de un festival de verano, como es la celebración de conciertos al aire libre, aspecto que el resto de festivales cumple fielmente, gracias a los espacios sonoros que poseen, como es el caso de Granada, donde la gran mayoría de espacios son abiertos.

El análisis de la trayectoria y programación musical, por su parte, nos ha mostrado un festival que, en su largo recorrido, no ha detentado una única personalidad, sino varias facetas cambiantes, que no han permitido consolidarlo ni sentar unos cimientos sólidos. Si bien sus orígenes se remontan a momentos difíciles de la historia del país, no ha conseguido dirigirse hacia una línea bien definida en todos sus años de existencia. Hasta ahora ha sobrevivido, manteniendo una apariencia internacional, pero mostrando una realidad local, como lo muestran los nulos estudios musicológicos y los diferentes trabajos periodísticos o de historia local. Por otro lado, en los últimos años la nueva dirección ha conseguido sobreponerse a la importante deuda heredada y comienzan a aparecer señales de cambio, tanto en la programación musical como en las iniciativas propuestas para acercar el festival al público. Este acercamiento, desde el marco de la musicología urbana, también muestra el interés hacia un festival que está en proceso de cambio. Todavía no estamos preparados para poder analizar esta etapa que comienza, pero lo que está claro es el intento de establecer un nuevo rumbo.

Bibliografía

- Angela Bartie: *Edinburgh Festivals* (Edinburg: Edinburgh University Press, 2013)
- Antonio Fernández-Cid: *Festivales de Música en el Mundo* (Madrid: Real Musical, 1977)
- Consuelo de la Peña: “Las cosas de palacio”, *Diario ABC*, 24-04-91
- Enrique Franco: “El Festival de Santander, Festival de Cantabria”, en VV.AA.: *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)* (Madrid: Cicero, 1991)
- Fannia Weingartner (ed): *Ravinia: The Festival at Its Half Century* (Chicago: Ravinia Festival Association, 1985)
- Francisco Peral Azcuénaga, y Juan Antonio Prieto Rodríguez: *Festival Internacional de Santander: crónica de medio siglo (1952-2001)* (Santander: Festival Internacional de Santander, 2001)
- Frederic Spoots: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival* (New Haven and London: Yale University Press, 1994)
- Jesús Ferrer Cayón (ed.): *Música, humanismo y festivales en Europa, 1943-1969* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2017)

Jesús Ferrer Cayón: “La ‘Atracción Máxima’ del Festival Internacional de Santander (FIS): Antonio ‘El Bailarín’ y la instrumentalización política de la dictadura franquista (1955-1969)”, en Beatriz M. Del Fresno y Belén P. Vega (eds.) *Dance, ideology and power in Francoists Spain (1938-1965)* (Brepols Publishers, 2017)

Jesús Ferrer Cayón: *El festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Libargo, 2016)

José Manuel Riancho: “De la fundación a la internacionalidad (1952-1965), en VV.AA.: *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)* (Madrid: Cicero, 1991)

Michael H. Ebner: *Creating Chicago's North Shore: A Suburban History* (Chicago y Londres: Chicago University Press, 1988)

Percy Young, Edmund Bowles, Charles McGuire y Jennifer Wilson. (20-01-2001).

“Festival” en *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049527>

Sitografía

<http://festivalsantander.com>

<https://www.lucernefestival.ch/en/>

<https://www.eif.co.uk/visiting/event-venues>

<https://www.quincenamusal.eus/informacion-general/>

<https://www.salzbürgerfestspiele.at/en/history>

<https://granadafestival.org>